

Affects et imaginaire collectif dans la représentation de la blessure

LE CORPS MIS EN SCÈNE DE PIOTR PAVLENSKI

On peut se demander si la vitalité et l'urgence de l'art à occuper l'espace public et médiatique n'est pas l'une des conséquences de la menace qui pèse sur ses conditions d'existence. À la censure, la raréfaction des financements publics, des artistes opposent leur présence en investissant non pas uniquement des espaces alternatifs mais l'espace public même ; ils défient le champ du politique, entrent en résistance. En Russie, le procès de l'artiste Piotr Pavlenski¹ pour avoir mis le feu aux portes du siège historique des services secrets dans la nuit du 8 au 9 novembre 2015 à Moscou met à jour la menace du pouvoir politique russe qui pèse sur l'art et la bataille symbolique dans laquelle s'engage l'artiste. À l'accusation de « hooliganisme » et « incitation à la haine » tel un délit de droit commun qui annihile la portée subversive des performances de l'artiste, Piotr Pavlenski avait répondu par la demande de requalifier son procès pour actes de « terrorisme ». Cette surenchère sémantique pour nommer le délit dont l'artiste ne se défend pas mais au contraire se prévaut est au cœur du processus créatif de Pavlenski. Pour l'artiste, le peuple russe serait rendu apathique par la peur² dont le régime de Vladimir Poutine userait

pour banaliser toute forme de censure des espaces libres de création. Pavlenski y répond en investissant des lieux symboliques (la Place Rouge, les murs d'un hôpital psychiatrique dans lequel de nombreux dissidents sont internés) où il réalise des performances sur son corps, le plus souvent nu et qu'il auto-mutile.

Cet article explore comment une mise en scène de la menace par la représentation de la blessure et l'identification à la douleur au travers du corps auto-mutilé peut permettre de conjurer la peur³ et sortir le peuple russe de l'apathie. Parlant du gouvernement russe, l'artiste exprime : « leurs actions sont violentes, et je me dois d'utiliser leur code visuel pour les dénoncer⁴. » Mais cette interrogation en appelle une autre, plus fondamentale sur l'art : la performance artistique extrême peut-elle conserver son pouvoir subversif si elle ne porte pas aussi autre chose que l'élément perturbateur du signifiant de la douleur ? Autre chose qu'une réponse à la menace et à l'apathie par une surenchère de la menace ?

1. Piotr Pavlenski s'inscrit dans la lignée du groupe d'artistes politiques Voïna (signifiant « guerre » en Russe) qui, depuis 2007, organise des actions de rues protestataires à l'égard du pouvoir politique et dénoncent l'indifférence du peuple russe, tout autant que la société de consommation. L'une de leurs actions les plus emblématiques est d'avoir dessiné de nuit, sur un pont-levis face aux bâtiments des services secrets russes à Saint-Petersbourg, un pénis d'une soixantaine de mètres. Ce projet, intitulé « phallus détenu par le FSB », a remporté en 2011 un prix officiel organisé par le Ministère de la Culture et le centre national d'art contemporain russe. Face à l'audience très large sur internet de cette performance, le jury avait estimé que ne pas décerner le prix au groupe Voïna, équivaldrait à une prise de position politique. Le groupe Pussy Riot est issu de ce collectif.

2. « La peur transforme les gens en masse agglutinée de corps disparates. La peur des représailles pèse sur tous ceux

qui peuvent être tracés, avoir leurs conversations espionnées, ou se voir expulser » déclare l'artiste. Sophie RAHAL, « Piotr Pavlenski, l'artiste radical russe qui veut être jugé pour "terrorisme" », *Télérama*, 03 mars 2016.

3. Le chercheur américain Corey Robin et l'historien Patrick Boucheron montrent que l'usage instrumentalisé de l'émotion de la peur, historiquement le fait des pouvoirs autoritaires, est devenu celui des démocraties occidentales. Depuis les attentats du 11 septembre 2001, la peur de la menace de groupes terroristes dicte la mise en place de dispositifs sécuritaires (extension de la législation antiterroriste, du champ des amendes administratives, de la vidéosurveillance dans l'espace public). Voir Patrick BOUCHERON, Corey ROBIN, Renaud PAYRE, *L'Exercice de la peur. Usages politiques d'une émotion*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2015. Corey ROBIN, *Fear: The History of a Political Idea*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

4. Carole BOINET, « Qui est Piotr Pavlenski, l'artiste russe qui s'est cloué les testicules et a mis le feu à l'ex-KGB ? », *Les Inrocks*, 11 novembre 2015.

Cette double interrogation trouve écho dans l'approche de Cornelius Castoriadis en ce que le philosophe juxtapose deux termes, « enchantement » et « deuil » (*Zaubertrauer*) pour définir l'attitude du sujet face à l'œuvre d'art. Castoriadis propose une plongée dans les affects de terreur et pitié (l'« enchantement ») et leur puissance cathartique, dont nous analyserons comment celle-ci peut être provoquée par le spectacle de la mise en scène extrême du corps chez Pavlenski. Mais c'est aussi un autre affect qui préside au rapport du sujet à l'œuvre : celui de la fin du désir que Castoriadis déploie dans le second terme, « deuil ». Terreur, pitié et fin du désir s'inscrivent chez le philosophe dans un ensemble conceptuel relié à la notion d'imaginaire.

Il sera montré comment les œuvres de Pavlenski peuvent mettre le spectateur face à un imaginaire collectif et aux soubassements socio-historiques de ces affects. Nous formulerons l'hypothèse que l'enjeu du travail de Pavlenski est, pour le sujet russe, la désacralisation d'un rapport imaginaire à la nation, qui s'est opéré au détriment d'un rapport compassionnel à la souffrance et à la pitié. Ainsi, l'artiste contribuerait peut-être à provoquer les conditions qui permettent un travail de deuil, celui d'accepter la perte de l'objet-idéal d'une nation sacralisée et d'accéder à cet affect de la fin du désir. Face à la menace, la portée subversive de l'art serait ainsi celle qui permet aussi de projeter, comme nous le concluons, une *visée vers* et non pas seulement inscrire le spectateur dans l'ici-et-maintenant de l'irruption de la représentation de la blessure dans l'espace public.

Pitié et terreur : la puissance des affects

Si la question de l'art occupe en filigrane une place centrale dans l'œuvre¹ du philosophe, les écrits de

1. L'œuvre de Castoriadis se déploie dans le champ de la philosophie, de la théorie sociale, de la psychanalyse et de l'économie. Son ouvrage principal, publié en 1975, *L'Institution imaginaire de la société*, pose les fondements d'une réflexion articulée autour de la notion d'imaginaire. À contre-courant du mouvement structuraliste et marxiste, Castoriadis énonce que les sociétés fonctionnent parce qu'elles sont liées par un ensemble de significations imaginaires sociales et historiques.

Castoriadis sur la culture et l'art contemporain ne sont paradoxalement regroupés que dans un petit ouvrage posthume, *Fenêtre sur le chaos*². Le présent article se fonde sur l'un de ces écrits, transcription partielle de deux séminaires donnés les 22 et 29 Janvier 1992 à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, et portant le titre principal de l'ouvrage. Dans ce texte, Castoriadis déploie sa définition d'« enchantement-deuil » pour désigner la façon dont le sujet-individu s'engage dans l'interaction avec l'œuvre d'art. Afin de cerner ce que Castoriadis entend par *Zaubertrauer*, le philosophe invite à s'arrêter sur le sens premier de la *catharsis*, aboutissement de la tragédie grecque, et entendue dans son acception médicale de purge ou purification des mauvaises humeurs et des passions. Dans le texte, Castoriadis développe tout d'abord son propos sur « enchantement » (*Zauber*), puis, dans un second temps sur « deuil » (*Trauer*). Nous suivons ici ce processus linéaire, bien que notre exploration d'« enchantement » occupe la majeure partie de cet article.

Il ne faut pas s'y méprendre : si Castoriadis réfère à la magie ou à l'émerveillement lorsqu'il aborde le terme *Zauber* (« enchantement »), c'est le fait « d'être frappé par quelque chose qui dépasse le cours normal des événements³ » qui fonde l'expérience première du sujet face à l'œuvre. Et l'on prend toute la mesure de l'intensité dramatique de cette rupture temporelle et perceptuelle qu'initie *Zauber*, en ce que cet enchantement s'opère, par « les moyens de la pitié et de la terreur⁴ ». Pitié et terreur ne sont pas uniquement des moyens au

Mais pour comprendre comment ces sociétés peuvent s'instituer, il faut envisager une dimension en deçà du social et de l'historique, celle d'un imaginaire radical qui s'origine dans la psyché, puissance instigatrice des pulsions et des affects. Cet effort d'appréhender la construction des sociétés sous le prisme de l'élément imaginaire se combine à un projet politique : concevoir les conditions d'émancipation des sociétés, des communautés et du sujet. C'est à partir de ce dessein que Castoriadis pense le concept d'autonomie, dont les germes d'existence peuvent être appréhendés historiquement dans la démocratie athénienne et la tragédie grecque. L'art en tant qu'il participe à œuvrer à la mise en place du projet d'autonomie est constamment présent en filigrane dans l'œuvre du philosophe.

2. Cornelius CASTORIADIS, *Fenêtre sur le chaos*, Paris, Seuil, 2007.

3. *Ibid.*, p. 133.

4. *Ibid.*, p. 148.

profit de faire advenir la catharsis, ils sont avant tout « évidemment des affects¹ », mentionne Castoriadis.

Dans son premier sens étymologique, la pitié désigne la piété (*pietas*) dont la connotation religieuse colore le second sens, la compassion ; c'est-à-dire le fait de pouvoir éprouver et accueillir la souffrance de l'autre dans une marque de sympathie. La performance de Piotr Pavlenski, intitulée *Fixation* renvoie à l'iconographie de la *piété*. Alors que la Russie célèbre le 10 novembre 2013 la journée de la police, Pavlenski se déshabille sur la place Rouge de Moscou, s'accroupit à même le sol et se cloue la peau des parties génitales sur les pavés pour dénoncer « l'indifférence et le fatalisme de la société russe contemporaine² ». La terreur, quant à elle, renvoie à l'effroi, à l'épouvante et à la crainte violente ressentie. Piotr Pavlenski revendique au cœur de ses performances un mode opératoire violent (la mutilation), dont la finalité est tournée vers la prise de conscience de la violence réelle du système répressif russe. Toutes les performances de Pavlenski visent à « faire trembler » de peur le spectateur, lui faire ressentir la peur viscérale, instinctuelle d'être soi-même à la place de l'artiste ; qu'il s'agisse de *Fixation* décrit plus haut, de *Pièce de viande* (2013) – performance au cours de laquelle Pavlenski s'entoure nu dans du fil de fer barbelé à Saint-Petersbourg –, de *Suture* (2012) – il se coud les lèvres avec du fil rouge écarlate en signe de protestation contre l'arrestation du groupe Pussy Riot – ou enfin lorsque, assis sur le mur d'un hôpital psychiatrique il se tranche le lobe de l'oreille avec un couteau (*Otdelenie*³ 2014).

L'identification comme mode de réaction de l'individu face à la mise en scène de la blessure est au cœur des réflexions sur les actes extrêmes pratiqués sur le corps depuis les premières performances de Marina Abramović dans les années 1970⁴.

À travers l'acte d'auto-mutilation, qui expose la lecture du corps comme champ signifiant de la douleur, le spectateur est lié au corps de l'autre à travers l'empathie ou se distancie de ce dernier par la répulsion⁵.

Dans son article, *Performing the Wounded Body: Pain, Affect and the Radical Relationality of Meaning*, Amelia Jones décrit comment notre propre peur d'expérimenter la douleur (être heurté par la mutilation des lèvres, par exemple) peut être vécue comme la perception d'une atteinte narcissique, la crainte de la perte d'un moi cohérent⁶. En outre, l'identification à la douleur ressentie initierait inévitablement une rupture perceptuelle et expérientielle. La douleur perturbe les cadres d'habitation de l'organisation spatiale et temporelle en ce qu'elle plonge celui qui s'y identifie dans l'ici-et-maintenant⁷. L'ici-et-maintenant de la douleur rend difficile de prendre en compte autre chose que cette émotion. En mobilisant les affects de la peur au travers du spectacle de son corps mutilé, Pavlenski articule bien le sens étymologique de la terreur à cet état qui vient frapper le cours normal des événements, défini comme *Zauber* par Castoriadis.

Comment appréhender la juxtaposition par le philosophe des affects de terreur et de pitié, ce dernier terme pouvant être aussi entendu dans le sens de compassion ? L'identification à la douleur de l'artiste auto-mutilé et la répulsion première qui en découle n'obstruent-elles pas la possibilité d'accueillir la souffrance de l'autre, d'éprouver de la compassion ? C'est cet apparent paradoxe concernant le spectacle de la souffrance que Jill Bennet, Christine Stoddard et Luc Boltanski tentent de résoudre. Il importe de penser comment le spectateur peut être à la fois empathique et adopter une position distanciée ; l'enjeu étant de permettre de

1. *Ibid.*, p. 149.

2. Veronika DORMAN, « Piotr Pavlenski, artiste russe intègre et intégriste », *Libération*, 19 mai 2016.

3. Ce terme signifie « séparation ».

4. Marina Abramović réalise ces premières performances extrêmes avec des objets dangereux et des médicaments en 1973. Par exemple dans l'œuvre *Thomas Lips* (1975) l'artiste s'auto-mutile en se gravant au rasoir une étoile sur le ventre.

5. Amelia JONES « Performing the Wounded Body: Pain, Affect and the Radical Relationality of Meaning », dans *Parallax*, n° 15, 2009, p. 54.

6. Amelia Jones s'appuie ici sur le concept psychanalytique du Moi-peau (élaboré par Didier Anzieu), comme métaphore de l'enveloppe psychique et moyen primaire de communication, et qui fonde une inadéquate différenciation de soi et l'autre.

7. Drew LEDER, *The Absent Body*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.

reconnaître l'expérience d'un autre que soi, qui, pour ces trois auteurs, engage le spectateur dans une relation éthique à l'autre. Si pour Jill Bennett, la force transactionnelle¹ qui résulte de la circulation des affects liée à la perception de la douleur serait à même d'inciter le spectateur à une pensée critique, Christine Stoddard pose une condition pour pouvoir envisager la force du potentiel éthique inscrit dans le face à face du spectateur et de la performance artistique de la douleur² ; celui-ci dépend de la façon dont la douleur est *authentifiée* par le spectateur. Il s'agit de pouvoir dépasser l'identification aux affects provoquée par la vue de la mise en acte du corps douloureux, ou plutôt se des-identifier du mouvement naturel d'être pris dans les affects, pour authentifier la douleur et ainsi se mettre en position de « témoin³ ». Enfin, dans *Souffrance à distance. Morale humanitaire, média et politique*, Boltanski constate que le mouvement initial de la pitié est de se perdre dans la sentimentalité face au spectacle du corps souffrant⁴. Or la pitié, chez Boltanski, peut advenir comme compassion et ouvrir à une « intentionnalité éthique⁵ » dès lors que ce mouvement initial est médiatisé par la sublimation. Au travers de ce processus, les affects qui surgissent de l'expérience cathartique de l'émotion (la peur comme les pleurs) sont répri-

més⁶, ce qui permet, selon le sociologue, une réponse à la fois empathique et esthétique à la perception de la douleur de l'autre. On peut répondre au spectacle de la souffrance dans une posture compassionnelle parce que l'on perçoit en même temps la douleur et le caractère sublimé de cette dernière.

Or, il est intéressant de noter que Castoriadis, qui a fait du concept de sublimation⁷ un élément central de son œuvre, ne s'y réfère pas dans *Fenêtre sur le chaos* alors même que ce concept est éminemment associé à l'art. Dans son approche de l'attitude du sujet face à l'œuvre comme « enchantement », Castoriadis se détourne de la voie décrite plus haut qui pose à la fois la nécessité de mobiliser les affects pour éveiller le sujet au spectacle du corps signifiant de la douleur et la nécessité de les contourner (par la sublimation chez Boltanski) pour ne pas s'y perdre. Au contraire, Castoriadis insiste sur l'essence de la pitié et de la terreur – « évidemment des affects⁸ » – mais surtout sur le processus qui leur confère ce pouvoir de transformation : la « purge, l'élimination des mauvaises humeurs⁹ » qu'est la *catharsis*. Or la *catharsis* renvoie au concept psychanalytique de travail de perlaboration. Dans la cure analytique, le processus de perlaboration¹⁰ témoigne de la levée des résistances

1. En se fondant sur une approche deleuzienne de l'art comme sensation, Jill Bennett pose que la circulation des affects « orchestre un ensemble de transaction entre les corps ». Jill BENNETT, *Emphatic Vision: Affect, Trauma and Contemporary Art*, Stanford, Stanford University Press, 2004, p. 50.

2. Christine STODDARD, « Towards a Phenomenology of the Witness to Pain: Dis/Identification and the Orlanian Other », *Performance Paradigm*, vol. 5, n° 1, 2009, non paginé.

3. En introduisant le terme « témoin », Stoddard réfère à l'expression « être témoin de », traduit en Anglais par « to bear witness », tout comme la notion de responsabilité vis-à-vis de l'autre se traduit par « to bear responsibility ». C'est dans cette proximité des deux expressions dans la langue anglaise que l'auteur propose un passage vers l'idée qu'une posture éthique est contenue dans la notion d'« être témoin de ».

4. Luc BOLTANSKI, *La Souffrance à distance. Morale humanitaire, média et politique*, Paris, Métailié, 1993.

5. Le terme d'« intentionnalité éthique » désigne la capacité de distanciation du spectateur qui refuse la dénonciation de la douleur de l'autre dans le face à face, ou refuse la sentimentalité. Cette notion chez Boltanski, emprunte à la phénoménologie de la responsabilité pour autrui du philosophe Emmanuel Lévinas.

6. Dans son acception freudienne, le concept de sublimation rend compte du processus de redirection de l'énergie libidinale des instincts sexuels premiers vers les objets sociaux et culturels hautement valorisés, parmi lesquels, la religion, la science et l'art.

7. Castoriadis traite du concept de sublimation pour rendre compte de la possibilité pour les individus et les sociétés de devenir sujets et sociétés autonomes. Exposé dans *L'Institution imaginaire de la société* (1975), le processus de sublimation témoigne du passage entre les « objets privés » du domaine de la psyché et leur possibilité d'advenir dans les institutions sociales, moyennant un *étayage* sur le « plaisir ».

8. Cornelius CASTORIADIS, *op. cit.*, p. 149.

9. *Ibid.*, p. 148.

10. Le terme français de perlaboration est introduit par Laplanche et Pontalis en 1967 pour rendre compte du concept charnière de la psychanalyse freudienne, formulé pour la première fois par Freud en 1914 dans l'article *Répéter, remémorer, perlaborer*, et en 1926, dans *Inhibition, symptôme et angoisse*. Le terme en allemand, *Durcharbeitung*, signifie, élaborer, travailler avec soin. Le concept renvoie à la conception de la cure fondée sur le travail de remémoration du passé refoulé et sur les résistances que le patient présente à cette remémoration. Il s'oppose à une conception de la psychothérapie fondée sur

qui empêchent l'individu-analysant de développer une attitude réflexive sur lui-même et devenir sujet et acteur de son histoire.

Ainsi, la possibilité pour le peuple russe de sortir de l'apathie au contact des performances extrêmes de Pavlenski tiendrait moins, pour Castoriadis, au fait de la possibilité de sublimer les affects de terreur ou de transmuter la pitié en compassion de la souffrance qu'au potentiel radical des affects ; à savoir que l'aspect performatif des affects, en tant qu'ils sont « toujours sur le point de¹ », se double du processus de perlaboration essentiel dans la catharsis. Pour le philosophe, la compassion n'est pas l'aboutissement de l'attitude distanciée du sujet face à la peur que lui inspire l'identification au corps mutilé ; elle est promesse de transformation car elle est avant tout « passion² ». Et elle n'est que promesse, dans la mesure où elle s'actualise au prix d'un « crescendo de terreur et de pitié³ ». Ainsi, « ces compassions du spectateur [...] vont aboutir à une purification⁴ ».

Il s'agit alors de comprendre ce qui est « perlaboré », quelles sont ces passions et mauvaises

l'hypnose et la suggestion, qui se déroule sans résistance et donc sans la nécessité d'une perlaboration. René Roussillon détaille trois différents modèles de perlaboration, selon que ceux-ci relèvent d'un travail qui met en jeu les résistances de différentes instances : le Moi, le Ça et le Surmoi. L'auteur montre notamment que Freud, à partir de 1926 commence à évoquer que l'analyse s'affronte aux résistances du Ça. Si le dépassement des résistances dépend des capacités subjectives et de symbolisation de l'analysé, il nécessite l'alliance du travail qui lie l'analysé à l'analyste : un autre processus charnière au déroulement du transfert et contre-transfert, et donc complémentaire à la perlaboration. Voir René ROUSSILON, « La perlaboration et ses modèles », *Revue française de psychanalyse*, Vol. 72, n° 3, p. 855-867, 2008.

1. Cette dimension performative des affects (dans le sens des actes de langage de Austin), non seulement leur force ou leur énergie, mais le fait d'« être sur le point de » est chez Castoriadis intrinsèquement lié à la notion d'imaginaire radical : la réalité élémentaire qui rend compte du travail de la psyché et son flux de représentations, affects et désirs. La puissance radicale de cet imaginaire résiderait dans sa capacité à exercer une soudaine et violente force d'altération des systèmes représentatifs des institutions sociales.

2. Cornelius CASTORIADIS, *op. cit.*, p. 149.

3. *Idem.*

4. *Idem.*

humeurs purifiées. Catherine Stoddard⁵ souligne que la transaction des affects entre les acteurs (le spectateur et l'artiste) dans la performance est complexifiée par le fait qu'il n'y a pas seulement deux corporéités en relation ; mais deux corporéités en relation au travers d'une expérience particulière de l'histoire. Dans cette seconde partie, nous explorerons la question des affects de pitié et de terreur dans une perspective socio-historique, inscrite dans l'imaginaire collectif du peuple russe et qui complète des dynamiques intersubjectives à l'œuvre entre le spectateur et l'artiste. Notamment, c'est en ayant à l'esprit que la perlaboration s'inscrit dans une approche du conflit structurel du sujet – confronter le refoulé – que nous aborderons les enjeux du travail de Piotr Pavlenski.

La performance du corps automutilé et le retour du refoulé dans l'imaginaire russe

La peur latente du retour du chaos des années 1990, de la fragmentation du pays et l'absence de travail rétrospectif et réflexif sur le passé stalinien auraient fragilisé les bases d'une identification du peuple russe à un symbole positif de la Nation⁶. En outre, le pouvoir politique de Vladimir Poutine répond à la menace d'affaiblissement de son autorité sur le plan intérieur par le prisme d'une mobilisation négative⁷ ; démonstrations de forces contre la Crimée et l'Ukraine, mais aussi dissémination des théories conspirationnistes impliquant les pays et valeurs de l'Ouest permettent de rediriger la menace intérieure vers l'extérieur. Se sentir russe, c'est se sentir appartenir avant tout à une nation menacée ; sentiment qui fonde paradoxalement en Russie la base d'un attachement patriotique⁸ fort et

5. Christine STODDARD, art. cit., non paginé.

6. Voir Serguei Alex OUSHAKIN, « In the state of post-soviet aphasia: Symbolic development in contemporary Russia », *Europe-Asia Studies*, Vol 52, n° 6, 2000, p. 991–1016. Voir Serguei PROZOROV, *The Ethics of Postcommunism: History and Social Praxis in Russia*, Basingstoke, UK, Palgrave Macmillan, 2009.

7. Lev GUDKOV, « The Technology of Negative Mobilization », *Eurozine*, 1 October, 2014, <<http://www.eurozine.com/articles/2014-10-01-gudkov-en.html>>, consulté le 24 octobre 2016.

8. Dans une analyse psycho-sociale, Maria Brock interprète les nombreuses réactions d'outrage à l'encontre du groupe

assumé. En effet, la récurrence d'une rhétorique stalinienne dans les discours des médias, mais aussi les références accrues aux pratiques coercitives témoignent d'une résurgence de la culture de la violence et d'un pays toujours plus en demande de punition, avertit Gasan Gusejnov¹. Une illustration patente de cette évolution est le soutien grandissant affiché par les Russes pour le châtement corporel, que ces derniers souhaitent, pour 27 % d'entre eux, être ajouté au Code Criminel². Or, il est bien sûr remarqué que cette légitimation d'un pouvoir qui restaurerait dans l'imaginaire collectif russe l'idéal de l'homme fort compense le sentiment d'absence d'espoir dans la possibilité d'un changement et la perspective d'être acteur de ce changement.

À l'aune de ces dynamiques qui caractérisent la Russie de l'ère Poutine on peut interpréter que *Fixation* ne met pas seulement en scène le corps cloué tel qu'il peut être appréhendé dans l'iconographie de la piété, comme suggéré précédemment, mais aussi le corps châtié. En clouant ses parties génitales sur les pavés de la place Rouge, Pavlenski, recroquevillé sur lui-même, offre son corps au châtement corporel. Plus exactement, il offre son corps à cet imaginaire collectif d'une nation en demande de coercition, et, dans l'effroi de l'ici-et-maintenant du 10 novembre 2013, offre la possibilité de mettre en acte l'adhésion à cet imaginaire. Commentant le livre *The Sublime Object of Ideology*³ du philosophe Slavoj Žižek, Ian Parker⁴ souligne que le pouvoir transgressif d'une sur-

identification à l'idéologie s'entend dans le sens où celle-ci « supplémente l'idéal avec l'élément obscène qui est le renversement caché du message que contient la charge illicite du plaisir de jouissance⁵ ». C'est à cela que se confronte le spectateur. Comment peut-il répondre à la puissance de l'effet, de l'affect, d'être pris au mot de sa propre adhésion au retour d'une culture de la violence ? Comment le spectateur peut-il répondre de la jouissance fantasmatique cachée, charge illicite comme l'écrit Ian Parker, contenue dans le fait d'imaginer un homme nu être châtié, mais implicitement légitimée en ce qu'elle contribue à la restauration de l'image de l'homme fort d'une Russie idéalisée ? Or, la répulsion qu'offre le signifiant de la douleur face à l'acte d'auto-mutilation met le spectateur en tension entre ce qui à la fois pourrait le fasciner et lui faire éprouver de la terreur. Il ne s'agit pas uniquement de la peur d'être à la place de l'artiste, mais aussi de la peur de découvrir sa propre proximité avec cet imaginaire. La catharsis, comme approche du sujet face au travail artistique chez Castoriadis, prend ici tout son sens. Face au spectacle de Pavlenski cloué et châtié (*Fixation*, 2013) ou enroulé dans des fils de fer barbelés (*Pièce de Viande*, 2013) le sujet russe doit ainsi traverser le conflit qu'il éprouve en découvrant la mise en acte par Pavlenski du plaisir obscène d'une sur-identification à l'imaginaire d'une nation en demande de punition. Se « réveiller » de l'apathie, comme l'intime Pavlenski, revient donc à travailler l'écart des « relations imaginaires à ces conditions réelles d'existence⁶ » comme le souligne le philosophe Louis Althusser, dont la condition première est, pour le peuple russe, de se décoller de ce qui le séduit dans l'apathie.

Pussy Riot, comme une façon de mettre en acte cet attachement à une Nation blessée traduit dans la publication en anglais par « *wounded attachment* » et ainsi de se réjouir de la Nation (« *enjoy the Nation* »). Maria Brock, « A psychosocial analysis of reactions to Pussy Riot: Velvet Revolution or Frenzied Uteri », *Subjectivity*, Vol. 9, n° 2, p. 126-144.

1. Gasan GUSEJNOV, « On the Vitality of Artificial, or Stalin's Rhetoric Revisited », contribution au colloque *Sots-Speak: Regimes of Language under Socialism*, Princeton, May 20-22, 2011.

2. All-Russian Center for the Study of Public Opinion, « Pussy Riot just needs a good flogging? », *Russian Public Opinion Research Center*, 19 septembre 2012, <<http://wciom.ru/index.php?id=241&uid=113054>>, consulté le 24 octobre 2016, cité dans Maria Brock, art. cit., p. 133.

3. Slavoj ŽIŽEK, *The Sublime Object of Ideology*, London, Verso, 1989.

4. Ian PARKER, « Žižek: Ambivalence and oscillation », *Pins*, Vol. 30, 2004, p. 25.

5. Le terme employé, en anglais, est « *overidentification* ». Nous pourrions aussi traduire ce terme par *surplus* d'identification. Le concept d'overidentification chez Žižek met en lumière l'ensemble des présuppositions implicites, qui sont les stratégies du pouvoir en place. Pour Žižek ce n'est pas l'attitude cynique des sujets qui est à même de perturber l'idéologie du pouvoir, mais le fait de prendre le système comme plus sérieusement encore que celui-ci ne se représente sérieusement. C'est en quelque sorte *prendre au mot* le système tout en ayant conscience de sur-jouer les fondements de l'idéologie.

6. Louis ALTHUSSER, « Ideology and Ideological State Apparatuses », Louis ALTHUSSER, (dir.), *Lenin and Philosophy and other Essays*, New York, Monthly Review Press, 1971, p. 173.

Enfin, un autre aspect essentiel de la tragédie exposé dans *Fenêtre sur le chaos* complète la catharsis par une dimension qui nous permet d'explorer plus avant les enjeux et potentialités pour le sujet russe de confronter cet imaginaire. La tragédie se singularise, pour Castoriadis, par le caractère inéluctable de celle-ci. À l'opposé du drame, il y a dans la tragédie absence de suspens pour le spectateur car ce dernier assiste à la pièce en sachant par avance l'issue de la narration. « Pour le spectateur, la pitié et la terreur surviennent quand même du fait que sa participation [à la tragédie] est absolument inéluctable¹ » argue le philosophe. Or, en même temps, selon Castoriadis, le personnage de la pièce est acteur de son destin ; il « est simultanément le découvreur par ses actes de sa vérité et de son destin² ».

Bien que les performances de Pavlenski surprennent en ce qu'elles font irruption dans l'espace public, l'artiste russe met en scène l'inexorable de la douleur, mais aussi l'inéluctable de l'action dans lesquelles l'homme est pris ; plus précisément, l'inéluctable de son interpellation. Tel le décrit un journaliste devant la performance pendant laquelle Pavlenski, assis sur le mur d'un hôpital psychiatrique, se coupe un lobe d'oreille avec un couteau. « Il reste là, immobile, jusqu'à ce que la police vienne le déloger et le conduise à l'hôpital³. » Ce sont ces mêmes modalités de mise en scène auxquelles Pavlenski se prête lorsque, après avoir aspergé d'essence et mis le feu aux portes du FSB, l'artiste se tient impassible, attend et n'oppose aucune résistance aux forces de polices qui viennent l'interpeller. L'interpellation du sujet est, selon Louis Althusser, à la base de l'idéologie, que le philosophe illustre par le laconique « Eh vous là! » du policier. Althusser met en lumière le pouvoir de subjectivisation de l'idéologie en ce qu'elle s'adresse davantage au sujet qu'elle ne s'impose par intimidation et coercition de l'individu. C'est cet assujettissement, au double sens d'être investi comme sujet par l'interpellation qui a lieu et d'être assujéti au pouvoir dont il est l'objet, que Pavlenski met en scène dans *Menace* (2014).

Plus fondamentalement encore, Pavlenski révèle les soubassements historiques de son assujettissement au régime russe. Comme Jonathan Jones le décrit, en mettant le feu aux portes du FSB, Pavlenski « épingle une sinistre continuité historique⁴ ». Le spectateur assiste à l'interpellation de Pavlenski comme un fait inéluctable, parce que cela fut aussi vécu par des milliers de Russes dans ce même bâtiment pendant les années 1990, mais aussi des millions de Russes durant la période de la Grande Terreur, sous Staline. Mais avec l'irruption du signifiant de la douleur de la blessure à travers la performance, la répétition de l'histoire peut s'arrêter là. Tout comme dans la tragédie où le personnage de la pièce est lui-même le « découvreur de son destin », Pavlenski provoque l'enchantement (*Zauber*) par le contact visuel et viscéral de son corps automutilé qui vient frapper le cours normal des événements. La force du travail artistique de Pavlenski est de faire coïncider la rupture temporelle au caractère atemporel de l'inéluctable de l'homme pris dans son destin ; de plonger le spectateur dans l'ici-et-maintenant des affects de terreur et de peur à la vue du spectacle de son automutilation tout en dévoilant les soubassements idéologiques et historiques de ces affects.

On avance ainsi l'hypothèse que l'enjeu du travail de Pavlenski est la désacralisation du fondement d'un rapport imaginaire à la Nation qui empêche d'accéder à la compassion ou à l'empathie⁵, ce qui est pourtant le sens premier de la pitié. Autre point intéressant, dans un troisième sens étymologique, la pitié désigne aussi l'acte patriotique des soldats. Nous suggérons que l'acception sacrée de la pitié serait détournée de son sens premier de piété et subjuguée par la sacralisation du rapport au patriotisme ; un processus renforcé par les stratégies de mobilisation négative, les peurs résiduelles de la désintégration de la Russie, et qui fait écho à cet attachement à l'image d'une nation menacée, blessée (en référence à l'expression « *wounded attachment*⁶ ») et érigé en idéal. Dès lors, confronter *Fixation*, *Suture*, ou *Pièce de Viande*, trois performances dans lesquelles la blessure repré-

1. Cornelius CASTORIADIS, *op. cit.*, p. 155-156.

2. *Ibid.*, p. 155.

3. Carole BOINET, art. cit., non paginé.

4. Jonathan JONES, « Pyotr Pavlensky is setting Russia's evil history ablaze », Dans *The Guardian*, 9 novembre 2015.

5. Gasan GUSEJNOV, *op. cit.*

6. Maria BROCK, art. cit.

sente la menace (menace narcissique et menace de mettre en acte cet imaginaire coercitif d'infliger la blessure) signifie pour le spectateur-sujet russe confronter le détournement du sacré dans la pitié qui s'était opéré au profit d'une construction sacralisée de la Nation mais aux dépens d'un rapport empathique et compassionnel à la souffrance.

La fin du désir ou l'impossibilité du deuil

Dans la définition que Castoriadis donne de l'attitude du sujet face à l'œuvre que nous employons pour analyser les enjeux du travail artistique de Pavlenski dans la société russe actuelle, nous avons longuement tiré les fils du premier terme de *Zaubertrauer*, l'enchantement (*Zauber*) ; comment celui-ci convoque les affects de pitié et de terreur, leur potentialité radicale, leur rôle dans « la purge des passions », leur mise en rapport avec l'inéluctable de la tragédie et la reprise en main possible du destin du sujet. L'examen du second terme, *Trauer*, deuil, conclut cet article. *Trauer* représente pour Castoriadis la finalité de la *catharsis* une fois traversées pitié et terreur. « À la fin, il y a – mot que Freud utilise lui-même dans un autre contexte – la *Versöhnung*, une sorte de réconciliation : réconciliation avec la fin du désir¹. » Prenant exemple sur les tragédies d'Édipe Roi, Macbeth ou le Roi Lear, Castoriadis révèle qu'à l'issue de ces représentations, en tant que spectateur, « pour quelques instants au moins, nous ne désirons rien et nous vivons l'affect qui accompagne la fin de ce désir² ». Cet état de suspension, qui clôture l'expérience de la tragédie, a à voir avec le désir, ici encore, comme pour les affects de pitié et terreur, situés à la jonction du psychique et du social.

Si, contrairement à *Zauber*, il est difficile de représenter l'idée de cet état de fin du désir dans l'art extrême de Pavlenski, le terme de *Trauer* ouvre une perspective sur un enjeu important que posent les performances de l'artiste. L'apathie contre laquelle Pavlenski entend lutter est absence de désir. Et s'il est vrai que Castoriadis entend par *Trauer* le dévoilement de la fin du désir, *Trauer* est

bien aussi deuil ; c'est-à-dire le processus que traverse le sujet ou le groupe face à la perte de l'objet (personne, Nation ou idéal) et pour lequel le lien d'attachement est redirigé vers un autre objet d'investissement. Or, dans la Russie actuelle, la mémoire officielle, oblitérée, n'a pas permis au peuple russe de solder le traumatisme du passé des années de la Grande Terreur. Pire encore, les constructions narratives fondées sur la menace (intérieure et extérieure) et la peur de la désintégration du pays dans les années 1990 ainsi que le retour d'une rhétorique stalinienne empêchent ce travail de deuil ; notamment le deuil du rapport à la perte de l'idéal d'une nation russe forte et autoritaire. C'est peut-être cela que montre Pavlenski. En faisant expérimenter au spectateur d'« être sur le point de » – vivre l'affect – de s'identifier au corps mutilé à travers l'inexorable de la blessure, et en confrontant son rapport sacré au patriotisme par la mise en scène de l'inéluctable du destin du sujet russe, Pavlenski provoque les conditions qui permettent le travail de deuil.

Le travail de deuil implique de penser un temps long³ ; il est une visée. Et c'est parce la question de la fin du désir dans la notion de deuil (en tant qu'affect) est accolé à l'ici-et-maintenant de l'« enchantement », que l'approche de Castoriadis est féconde pour comprendre les enjeux de l'art contemporain. Cette approche dépasse la littérature sur la place des affects et de l'identification à la douleur dans l'art extrême sur le corps, car le philosophe nous fait reconnaître que ces affects, adossés aux bases socio-historiques, ont aussi la capacité à orienter vers. Face à la menace qui pèse sur l'art, la censure et la banalisation de sa puissance instigatrice, l'enjeu pour la création est d'inscrire l'ici-et-maintenant de l'acte artistique dans

1. Cornelius CASTORIADIS, *op. cit.*, p. 156.

2. *Ibid.*, p. 154.

3. Dans la seconde formulation du concept de deuil, dans *Le Moi et le Ça* (1923), Freud ne distingue plus de façon complètement séparée un travail normal de deuil, où l'attachement à l'objet perdu est dépassé et remplacé par d'autres types d'attachements, et la « condition pathologique » de l'état mélancolique où l'investissement libidinal reste fixé sur l'objet malgré la perte de cet objet (Voir *Deuil et Mélancolie*, 1917, p. 243). En réhabilitant dans la seconde formulation l'état mélancolique, Freud inscrit davantage le processus de deuil dans un temps long, et ancre notre compréhension du terme *travail* de deuil.

l'historicité des représentations collectives qui fondent l'expérience du sujet-spectateur, et projette ce dernier dans un *à venir*.

Enfin, si l'apathie, ou absence de désir, est un élément qui rend compte du rapport des individus aux cadres de leurs expériences (politiques, sociales, culturelles) dans le contexte de la Russie actuelle, mais aussi de façon plus large dans les sociétés occidentales¹, le concept de sublimation, proposé par Boltanski pour transformer la banalisation du rapport à la douleur en compassion (qui est aussi justement une sortie de l'apathie) semble peu opérant. Castoriadis peut permettre de questionner l'apathie et la banalisation de la violence politique, parce qu'il revient à la question du désir non pas au travers de la sublimation² mais par la notion de *Trauer*, du deuil, ce qui nous invite à conclure ; plus les modalités de l'art extrême sont analysées comme surenchère de la menace, plus on s'éloigne de l'art comme possibilité de penser la mort. Dans *La Montée de l'insignifiance*, Castoriadis met en garde les sociétés occidentales contemporaines face à « la fuite éperdue devant la mort, la tentative de recouvrir notre mortalité [...] par la suppression du deuil³ ». « Or, l'épreuve de la liberté est indissociable de l'épreuve de mortalité⁴ » affirme le philosophe.

Céline RIGHI

1. Empruntant aux concepts psychanalytiques, le philosophe Bernard Stiegler analyse les dérives des formes du capitalisme actuel ; celui-ci se caractériserait par un « épuisement » du désir suite à la destruction des structures, comme les techniques, les structures collectives, et suite à la captation de la fonction symbolique par les stratégies marketing œuvrant à une sur-consommation addictive. La perte du désir serait dès lors compensée par une libération des pulsions, qui, n'étant plus étayées sur l'énergie libidinale, est incontrôlable et menace l'équilibre des sociétés contemporaines.

2. Comme nous l'avons abordé dans le texte, Castoriadis ne fait pas référence au concept de sublimation dans sa définition du rapport du sujet face à l'œuvre dans *Fenêtre sur le chaos*.

3. Cornelius CASTORIADIS, *La Montée de l'insignifiance*, IV, *Les Carrefours du Labyrinthe*, Paris, Seuil, 1996, p. 77.

4. *Ibid.* p. 76.